



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2016

---

## **Nekroperformans (Necroperformance)**

Sajewska, Dorota

Abstract: “Necroperformance’ is what Dorota Sajewska calls the cultural spectacle of Polishness based on revitalizing historical remnants. She begins her investigation of the presence of this practice in Polish culture by describing the movements of the wounded soldier’s body in Stefan Żeromski’s *The Faithful River*. Sajewska locates metaphors of the chopping and decaying of the body in Polish literature, and investigates how national liberation uprisings and the Great War are present in Poland’s collective memory and cultural texts. She raises a subject that is sidestepped in the Polish cultural discourse – the figure of the hysterical soldier – and analyzes the political function of melodramatic forms in literature and film. She then compares the premiere of the film version of *The Faithful River* (1922) and the crisis that was underway in the institutional theaters of the day, including the National Theater.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-135487>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Sajewska, Dorota (2016). Nekroperformans (Necroperformance). *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, (131):18-33.

You have downloaded a document from



*The Central and Eastern European Online Library*

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

**Source:** Didaskalia

Didaskalia

**Location:** Poland

**Author(s):** Dorota Sajewska

**Title:** Nekroperformans  
Necro-performance

**Issue:** 131/2016

**Citation style:** Dorota Sajewska. "Nekroperformans". Didaskalia 131:18-33.

<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=341536>

MARYLA ZIELIŃSKA

## CO SIĘ DZIEJE Z „NASZĄ KLASĄ”?

1.

Podczas gdy *Nasza klasa* za granicą osiąga liczbę wystawień przypominającą niegdyś powodzenie *Kartoteki* Tadeusza Różewicza czy *Tanga* Sławomira Mrożka, w Polsce doczekała się... dwóch inscenizacji. Na stronie warszawskiego Teatru Dramatycznego można przeczytać, że „to najczęściej obecnie wystawiana na świecie polska sztuka”<sup>1</sup>. Studząc bez małostkowości promocyjne zapędy redaktorów tej informacji zapewnieniem, że *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* Doroty Masłowskiej czy *Noc Helvera* Ingmara Villgista nie mają się gorzej, trzeba uznać, że sztuka Tadeusza Słobodzianka robi niezaprzeczalną karierę i odnosi sukcesy na całym świecie. Ta sama nota internetowa wylicza: „Od prapremiery w londyńskim National Theatre w 2009 r. sztuka była grana w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych (w Filadelfii, Waszyngtonie, Minnesocie, Los Angeles, Pittsburgu, Chicago), Hiszpanii, Włoszech, Czechach, Japonii, Brazylii, Szwecji, Izraelu, na Węgrzech, Litwie i w Danii. Polska premiera sztuki odbyła się w Teatrze na Woli w reżyserii Ondreja Spišáka, który za ten spektakl został nagrodzony Feliksem Warszawskim 2011. W 2012 r. budapeszteńska *Nasza klasa* w reżyserii Gábora Máté otrzymała Nagrodę Krytyków Teatralnych za najlepszy spektakl sezonu na Węgrzech, w Tokio zdobyła Wielką Nagrodę Teatralną Yomiuri za najlepszy spektakl 2013, na Litwie nagrodę krytyków za najlepsze przedstawienie sezonu, a Yana Ross za reżyserię spektaklu w Wilnie zdobyła tytuł reżysera sezonu. Spektakl w Cameri otrzymał Izraelską Nagrodę Teatralną dla najlepszej wystawionej sztuki zagranicznej. Przygotowywane są kolejne realizacje – w Paryżu, Sydney, Mińsku, Sarajewie i Moskwie”. W samym tylko wrześniu 2015 roku w odstępie dwóch tygodni odbyły się: norweska prapremiera dramatu w Teatrze Narodowym w Oslo, w reżyserii Oskarasa Koršunovasa, i druga szwedzka realizacja – w Teatrze Miejskim w Helsingborgu, do której została zaproszona serbska reżyserka i kuratorka festiwalu BITEF Anja Suša. Nadmienić trzeba, że sztokholmska prapremiera sprzed dwóch lat w Teater Galeasen w reżyserii Natalii Ringler zwyciężyła w kategorii „teatr” i została nominowana do nagrody kulturalnej roku dziennika „Dagens Nyheter”. Miała być grana przez trzy miesiące, a pokazywana jest do dziś. Dla porządku można też przypomnieć, że w 2010 roku dramat otrzymał Nagrodę Literacką Nike – jako jedyny przedstawiciel gatunku w jej historii – i został uznany przez European Theatre Convention za jedną z najlepszych europejskich sztuk sezonu.



2.

Tadeusz Słobodzianek nie sprzyja polskim realizacjom. Jak wieść niesie, uznaje, że przedstawienie z 2010 roku jest na tyle satysfakcjonującym go jako autora, a także dyrektora teatru, że może jeździć po Polsce, prezentując się niczym kanoniczne wystawienie. Jakby nie był ciekaw interpretacji innych reżyserów, a może polskiego piekła, które wywołuje temat dramatu. Kto to wie? Wyjątek zrobił dla Łukasza Kosa i jego spektaklu we wrocławskiej szkole teatralnej w 2012 roku. Nie wierzę, że nie było więcej chętnych. W stosunku do zagranicznych wystawień Słobodzianek ma zgoła inną strategię, godzi się na kolejne realizacje, co więcej – zaprasza je do Polski i pokazuje na kierowanych przez siebie Warszawskich Spotkaniach Teatralnych: w 2013 roku oglądaliśmy *Naszą klasę* z Katona József Színház, a w tym jest szansa na sprowadzenie spektaklu Koršunovasa (o jego prezentacji myślą też inne polskie festiwale). W grudniu zeszłego roku na Spotkaniach Teatrów Narodowych pokazano przedstawienie Yany Ross.

Najbardziej interesujące w krótkich a intensywnych dziejach *Naszej klasy* – rozpiętych od bieguna popularności do bieguna reglamentacji – wydały mi się dwa tematy: 1) co zainteresowało cudzoziemców w tej polskiej historii i jakie swoje sprawy chcą nią opowiedzieć; 2) co teatr robi z zapisaną

w lekcjach restrykcyjną formą dramatu, by opowiedzieć tę własną historię. Odnoszę się tylko do trzech najnowszych premier: z Oslo i Wilna (obejrzane na żywo) oraz Helsingborgu (rejestracja). Będzie to raczej zaznaczenie wątków do rozważań niż ich dogłębna analiza.

### 3.

Na wstępie pożyteczne będzie przypomnienie sobie – w celu konfrontacji – pierwszych skojarzeń, które budzi w Polsce *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*, poza oczywistą sprawą Jedwabnego, czyli historią.

Piosenka Jacka Kaczmarskiego (notabene ledwie dwa lata młodszego od Słobodzianka) o tym samym tytule, w której zadając pytanie „co się stało z naszą klasą”, bard opowiada losy swego pokolenia, a zarazem kreśli galerię polskich życiorysów-egzemplów czasu.

*Umarła klasa* – „seans pamięci” Teatru Cricot 2. W opustoszałej biednej izbie szkolnej, do której Tadeusz Kantor zajrzał przez okno podczas spaceru nad polskim morzem, jego wyobraźnia zobaczyła gromadkę byłych uczniów i ich potencjalne losy, które zawdzięczali już nie swej pilności, ale XX wiekowi. Pustka wypełniła się obrazami, na scenę wkroczyły duchy, *post mortem* odprawiając kolejne polskie dziady, ale też żydowskie egzorcyzmowanie dybuków – reminiscencje galicyjskiego tygla, który ukształtował artystę. Kantorowscy uczniowie to staruszkowie z wczepionymi w nich manekinami swych dziecięcych wcieleń. Przerwane egzystencje domagają się dopowiedzenia, niczym złośliwe czy nieszczęśliwe dybuki pasożytujące na żywych, bo niemogące zaznać spokoju, zarazem łączniki ze sferą duchową ludzkiej egzystencji.

Według Leszka Kolankiewicza, dziady to obrzęd przywoływania przez żywych duchów zmarłych z zaświatów, będący archetypem teatru, ale także metakomentarzem do historii społecznej. Jak upiory wcielają się w postaci literackie i teatralne, tak we wspólnocie żywych i umarłych mit ten się odradza i pokonuje zło w historii, bo opiera się na akcie ofiary. Dziady (i *Dziady* Adama Mickiewicza) są narodowym mitem tyleż świętym, ile przeklętym, a jego realizatorzy w teatrze zawsze narażają się na miano bluźnierców religijnych i artystycznych – dowodzi badacz (Kolankiewicz, 1999).

W żydowskiej mistyce dybuki przyklejają się do ciał żyjących osób skażonych przez grzech i przez to podatnych na wtargnięcie duszy szukającej spoczynku, ale też bywają zaproszone, jak w *Dybuku* Szymona An-skiego. Uwolnienie od dybuka to sprawa egzorcyzmów, ale też nazwania i naprawienia grzechu.

Uczniowie Kantora są martwi, ożywia ich pamięć artysty, współuczestnika i demiurga „seansu pamięci”. W *Lekcji XVI* Mickiewicz zapisał projekt teatru, w którym poeta jest na scenie, a jego opowiadanie „ilustrują obrazy panoramiczne” (Mickiewicz, 1953, s. 113). Nadmieniam, że „dramat zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki. Skoro myśl ożywiająca naród znalazła już swych przedstawicieli w rzeczywistości, skoro wydała już bohaterów, wówczas dąży do utrwalenia pamięci ich czynów w sztuce, wydaje dramat. Przeznaczeniem tej sztuki jest pobudzać, a raczej, jeśli wolno tak się wyrazić, zniewalać do działania duchy opieszałe” (s. 109).

Nie wiem, oczywiście, czy te konteksty były istotne dla Tadeusza Słobodzianka. Każdy może je mnożyć na miarę swojej wyobraźni i wiedzy, po czym skonfrontować w lekturze



czy na widowni z niezwykle sztywną strukturą dramaturgiczną. Jej rytm ma ton tytułowych lekcji, którymi, jak w szkole, wykłada się czarno na białym wiedzę i prawdę, skutki zgadzają się z przyczynami, jeśli jest wina, to jest i kara, a kara nie jest bez winy, wszystko się domyka, temat zostaje przerobiony. Tyle że przy okazji ztraca się dostęp do ludzi, do emocji, do zaświatów. To lekcja historii wykuta na blachę, po przymusowsku. Czy Słobodzianek, biorąc na warsztat gorący jak kartofel temat, nie chciał, żebyśmy się znów parzyli? Czy uznał, że dość już się nacierpieli i traumę przerobił na moralitet?

Odnalazłem całą klasę  
Wyrośniętą i dojrzałą,  
Rozdrapałem młodość naszą,  
Lecz za bardzo nie bolało... (Kaczmarek)

#### 4.

Dziesiątka bohaterów to niemal rówieśnicy, roczniki od 1918 do 1920 – jedno pokolenie. Wszyscy już zmarli, o czym informują daty w nawiasach po każdym imieniu w spisie osób. Są od razu, nikt ich nie przywołuje. Didaskalia nie wskazują też, gdzie autor ich spotyka. Otwierająca dramat okolicznościowa piosenka sugeruje, że zaczął się rok szkolny. W dalszym ciągu lekcji-prologu postaci przedstawiają się i mówią o tym, kim chcą być. Perspektywa końca zostaje dobitnie zaznaczona, żebyśmy jej nie zapomnieli, konfrontując marzenia bohaterów z ich życiem. To sytuacja „tu i teraz”, ale w kolejnych lekcjach bohaterowie nie „żyją” swojego życia, tylko opowiadają je, używając czasu przeszłego; tłumacząc następstwo zdarzeń, dość często przechodzą na mowę niezależną, czas teraźniejszy. Mickiewiczowski poeta na scenie ma tu zbiorową reprezentację, nakładają się w niej perspektywy bliska i daleka, poczynając od Abrahama, który w 1938 roku wyjechał do Ameryki na nauki, a kończąc na rozproszeniu klasy w latach powojennych, które stwarza relacje równoległe, potrzebne autorowi zwłaszcza do wymierzenia sprawiedliwości.

Mamy więc zakrojoną misternie dramaturgię wątków, puentowaną piosenkami – znakami czasu, skromne didaskalia, które niczego nie narzucają, a jednak trudno powstrzymać się przed wrażeniem jednoznaczności wyводу. Ta sztuka nie pobudza – jak chciał Mickiewicz – nie zniewala do działania duchów opieszających. Nie generuje przejścia z epoki do epoki, jakkolwiek chcielibyśmy te epoki rozumieć. Choć autor znakomicie odnalazł i sformułował myśl, która kierowała narodem, konstruując bohaterów, kłopot zdaje się polegać na rodzaju upamiętnienia.

#### 5.

Może to też kwestia kanonicznej inscenizacji Spiśaka, której nie waloryzują następne? Pierwsza scena odwzorowuje Kantorowską klasę, ale uczniowie nie są starzy, charakteryzuje ich nie wiek, lecz kostium, który mogli nosić w chwili śmierci. Dlatego Heniek od początku jest w sutannie, Dora ma *image* świadomej swej prezencji modnej kobiety lat czterdziestych, a Menachem nosi mundur izraelskiej armii. Jest zbita z desek izba szkolna, drewniane ławki, żadnych

rekwizytów (oprócz wieszanych nad drzwiami emblematów zmieniających się czasów – swastyka, sierp i młot...), wszystkie są zagrane. Także Kantorowskie dybuki-manekiny to sami aktorzy, którzy po przejściu na drugą stronę życia (za drzwi klasy) wracają do kolegów w tej samej postaci. To nie są dybuki złośliwe, raczej zaproszone, pojawiają się na przykład w scenie wesela Rachelki i Władka – niczym u Stanisława Wyspiańskiego. W finale powtórzona jest pierwsza scena, w otwartych drzwiach widać ten sam rząd ławek i zbitą w nich gromadkę. Przejście się dokonało. Kto za tym stoi? Los? Historia? My sami? Ofiary spotykają się z katami, nastąpiło odkupienie. I choć Tadeusz Kantor grzmiał, że do teatru nie wchodzi się bezkarnie, Spiśak proponuje uwolnienie złych emocji, zbiorową *katharsis*, która w Słobodziankowej dramaturgii spełnia się na scenie, nie dotyka widowni. Dwaj panowie S. wyraźnie nie chcą być bluźniercami.

#### 6.

Jak to nasze pomieszczenie emocji ma się do zagranicznych wystawień? Choć didaskalia nic nie mówią o tym, że rzecz dzieć się ma w szkole, wiele inscenizacji *Naszej klasy* (głównie tych znanych mi ze zdjęć i nagrań) właśnie w takiej scenografii się odbywa. Ciekawe wyjątki to spektakle Yany Ross w Wilnie i Anji Suży w Helsingborgu, w pewnym sensie także Koršunovasa w Oslo.

Pierwszy rozgrywa się w niejasnej przestrzeni, zaprojektowanej przez Marijusa Jacovskisa. Ma się wrażenie, że musiał tu przejść kataklizm. Inscenizacja zakrojona jest monumentalnie. Nad sceną zwisa naderwany sufit, jednym rogami wspierając się o podłogę. Widać na nim resztki sztukaterii, pośrodku dziura, przez swą okrągłość kojarząca się ze świetlikiem w kopule jakiejś świątyni, z oknem opatrności. Ale jest też ogrywana jako przejście na dach stodoły, przez które Polacy podrzucają podpałkę, czy jako droga ocalenia dla wybranych przez Polaków Żydów. Sufit wykorzystywany też bywa jako ekran, na którym wyświetlana jest kreskówka albo abstrakcyjne obrazy, wyraz emocji rodzących się w danym momencie (efekt ten nie jest nadużywany). Prawą stronę sceny zajmują rzędy drewnianych foteli kojarzące się z widownią – może domu katolickiego, a może już kina Aurora, może małomiasteczkowej świetlicy... Naprzeciw nich, z lewej strony sceny prowizoryczny stół (blat wsparty na dwóch kobyłkach) z różnymi rekwizytami, niezbędnymi do odgrywania sytuacji. To także rodzaj centrum dowodzenia – tu można się napić, tu urzęduje Abram po wyjeździe do Ameryki, skrzętnie nagrywając przez mikrofon to, co dzieje się na scenie. Nie brakuje tu zresztą mikrofonów, na statywach i tych bezprzewodowych, postaci chętnie biorą je do ręki. Po bokach walają się gąbki do siedzenia, stoi radio, telewizor, drabina, wózek dziecięcy... wszystko, co jest potrzebne do odegrania tej historii. Wyraźnie chodzi o efekt deziluzji, profanacji.

Serbskiej reżyserki Anji Suży nie interesuje „klasowość” tej gromadki. Tylko raz, na początku, aktorzy formują z krzeseł dwa rzędy i zachowują się jak uczniowie w szkole. Scenografka Helga Bumsch buduje na scenie Helsingborgs

stadsteater kameralną przestrzeń, na poły muzealną (z przodu sceny), na poły przypominającą mroczny gabinet osobliwości czy mauzoleum wyłożone boazerią i drewnianymi szafami (w głębi). To ciemna, opresyjna przestrzeń – pamięci? W „muzeum” w ścianach, a także w formie dwóch ruchomych kubików, mamy szklane gabloty z eksponatami, które trudno od razu zidentyfikować, a tym bardziej dostrzec, że znajdują się tam tabliczki z nazwami miejsc ludobójstwa dokonanego w XX wieku: Auschwitz, Tian’anmen, Hiroszima, Gaza, Jedwabne... Kilka gablot wypełnia się na naszych oczach: pluszakami (atributami bohaterów), rekwizytami, które przeistają być potrzebne; do ruchomej trafia Dora z dzieckiem na rękę, tłucze z rozpaczą w szybę, podczas gdy zwiedzająca kobieta „zalicza” kolejny punkt wystawy – jest zainteresowana podpisem, a nie eksponatem. Słupki z aksamitnymi sznurami i kotary wykorzystywane są do dodatkowego dzielenia przestrzeni – izolowania, stwarzania stref wykluczenia, zoomowania scen. Aktorzy grają do widowni, można powiedzieć: konfrontacyjnie, często używając mikrofonów, szczekaczek. Tu też nie chodzi ani o iluzję, ani o lekcję.

Pierwszy rząd widzów siedzi na wysokości sceny, aktorzy są na wyciągnięcie ręki. Gwar sadowiącej się publiczności cichnie, gdy w tylnej ścianie nagle otwiera się jednocześnie dziesięcioprozorne wąskie drzwi, w każdym z nich postać. Długo milczą, by zaintonować melodię, która przypomina granie na grzebieniu. Zamykają drzwi, po chwili znów otwierają, tym razem stoją w milczeniu, trzymając pluszaki. Po przedstawieniu się każdy zamyka drzwi. Po chwili znów jednocześnie drzwi się otwierają, wypadają z nich ciała – jak trupy z szafy. Te drzwi są ogrywane później na różny sposób, na przykład jako kryjówki Menachema i Rachelki oraz ukrywających ich Polaków.

## 7.

Te dwa spektakle zdają nic sobie nie robić z asocjacji sztuki z *Umarłą klasą*; nikt nie musi, dla wielu te skojarzenia mogą być zwyczajnie nieczytelne, a co dopiero gra znaczeń. Maskotki w rękach szwedzkich aktorów, którzy posłusznie deponują je w gablocie (ustawiają się do niej w kolejce), to obraz, który odsyła raczej do muzeum Auschwitz niż do Kantora. W wileńskim spektaklu, w jednym z foteli od początku tkwi szmaciana kukła wielkości człowieka – bez włosów, bez twarzy, w resztkach munduru, bez stóp. Uosabia różne ofiary przemocy, na niej dokonywane są akty agresji.

## 8.

Koršunovas nie rezygnuje ani z klasy, ani z Kantora. Jego klasa to nie biedna izba szkolna, ale monumentalna konstrukcja zaprojektowana przez Gintarasa Makarevičiusa, wypełniająca bez reszty okno sceny norweskiego Nationalteatret, ignorująca jej głębię, piętrząca się już na proscenium. Czarne ławki ustawione są na różnych wysokościach, wiedzie do nich system stopni i postumentów. Konstrukcja ta przypomina tyleż klasę, ile salę sądową, trybunał. Przez to, że dominującym kolorem jest szarość, scenografia kojarzy się z betonowym labiryntem berlińskiego pomnika Pomordowanych

Żydów Europy. W ławkach-stelach siedzą uczniowie, ich atrybutem są szmaciane lalki około metrowej wielkości. To na nich dokonuje się wiele aktów agresji, ale są również protezami odebranych uczuć – ich funkcja jest wieloraka. Katowanie kukły Jakuba Kaca skojarzyło mi się z biczowaniem drewnianej figury Jezusa z Dejmkowskiej *Historii o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*. Choć tu mamy do czynienia ze szmacianymi lalkami, efekt jest taki jak w *Turlajgroszku* Słobodzianka i Piotra Tomaszuka, w którym grały grubo ciosane figury z drewna, ale kreowana przez nie opresja była niezwykle ludzka. Zamiast horyzontu, nad palisadą postumentów i ławek mamy czarną ścianę, która może się kojarzyć ze szkolną tablicą, tyle że multimedialną. To rodzaj kadru, w którym wyświetlane są zdjęcia, i zarazem miniscena z przesuwными drzwiami – przestrzeń służąca ilustrowaniu tła historycznego. Przykładem, jak jedno gra z drugim, jest scena, w której – już po kaźni Żydów – stos szmacianych zwłok leży na najwyższej palisadzie, a w kadrze aktorzy odgrywają scenę z kolorowej Ameryki: dosadny znak obojętności zachodnich Żydów na to, co działo się z ich pobratymcami w Polsce, w Europie.

Ale i całe okno sceny bywa ekranem. Początek i koniec spektaklu wypełnia projekcja. Scenografię wraz z aktorami zalewa deszcz dziecięcych postaci wyciętych ze szkolnej czarno-białej fotografii, pamiętającej lata, w których rozpoczyna się akcja. To fotografia nie do sklejenia. Spektakl wydaje się rodzajem *matrix*, z której aktorzy wychodzą, wezwani trwożliwym dzwonkiem – do istnienia, ale i pod sąd, mówią do widowni, jakby zeznawali. Betonowo-sepiową tonację rozsadza każdy inny kolor: czerwone wstążki czy chusteczka; projekcje, które próbują oddać awangardowy klimat czasów sowieckich czy barwy Ameryki, czy podpalenie stodoły.

Koršunovas wdał się w ilustrowanie, centralnie usytuowany portret Piłsudskiego zastępuje Stalin, Hitler, twarze przemieniają się jedna w drugą, a na dodatek w górze sceny wyświetlana jest ikonografia z epoki. Jednocześnie reżysera stać na myślenie metaforą, z czego jest przecież znany. W scenie pielenia bruku łyżkami zastawka w górze sceny odsuwa się, tworząc szczelinę, zza której wylaniają się tylko dłonie z łyżkami – obraz błagania o pomoc. Za chwilę uczniowie zasiadają w ławkach, trzymając łyżki na wysokości twarzy, patrzą w nie bez emocji, jakby widzieli w nich swe przeznaczenie. Pomocy nie będzie. To jedna z piękniejszych i bardziej przejmujących sekwencji przedstawienia. Spuentowana gwałtownym zalaniem sceny obrazem płomieni i hukiem ognia – palącej się stodoły. Łyżki wypadają z rąk aktorów, Abram śpiewa żałobną pieśń. To patetyczny koniec aktu pierwszego – gdy w drugim reżyser ograniczył projekcje, poczułam ulgę, można się było skupić na aktorach, emocjach, działaniach.

Łyżki budują metaforę także w spektaklu Yany Ross. To Żydzi. Ładują na scenie setkami, wysypywane z metalowych wiader, rzucane. Realny trud ich uprzątnięcia jest znakiem znoju, który towarzyszył grzebaniu spalonych ciał. Są nie do usunięcia – kupka srebrnych blaszanych łyżek sterczy na proscenium do końca spektaklu, raz nawet samoistnie się porusza.

## 9.

Ross i Suša w mniejszym stopniu niż Koršunovas przejmują się wykładem na temat zmieniających się czasów, nie uważają, że kontekst historyczny trzeba ilustrować, by stał się czytelny dla widza. Prawdy czasu szukają w inny sposób, na przykład w emocjach postaci.

W spektaklu wileńskiego Lietuvos nacionalinis dramos teatras ubeckie wyczyny Menachema to pokaz ekstatycznej tresury w cyrku – wstrząsający obraz. Od początku na scenie jest pięcioosobowa orkiestra dęta. Muzycy siedzą obok aktorów w fotelach, obserwując działania, czasem reagują, ale przede wszystkim grają – są jak orkiestra z filmów Emira Kusturicy. W prologu słyszymy jakby świst wiatru (historii?), który przerywa krzyk; jego ton podejmuje orkiestra, strojąc instrumenty i animując aktorów. Muzyka nie ilustruje, najczęściej jest w kontrapunkcie do scenicznych działań, w drastyczny sposób podkreślając tragiczny absurd zdarzeń – słyszymy wiele standardów zachodniej muzyki rozrywkowej, na przykład *You are my Sunshine* Johnny'ego Casha. Ale nie brakuje też dziarskich marszów. Cały spektakl ma ton groteskowej parady, na poły cyrkowej, trochę jak z rewii Kantora. Orkiestra wie więcej – w scenie, gdy klasa odkrywa uczucie Ryśka do Dory, gra marsz weselny, który ku zdziwieniu wszystkich przechodzi w marsz pogrzebowy.

Serbska reżyserka szuka mechanizmów, które doprowadzają bliskich sobie ludzi do takich a nie innych zachowań. Wystarcza jej znak, kilka rekwizytów. Przedwojenny antysemityzm obrazuje wysyłanie kolegów Żydów za muzealną barierkę. Przyjście Sowietów – czerwone gadżety wyjęte z gabloty (balonik, krawat, szpilki, czapka, kapelusz) i napis „Aurora”. Okupacja hitlerowska to usypana na podłodze swastyka. Kaźń Jakuba Kaca to ubieranie go w trumienny garnitur. Zdarzenia na rynku opowiedziane są do mikrofonu, jego przewód sidli tyleż ofiary, co i sprawców. *Tango milonga* na weselu Rachelki i Władka rozjeżdża się w nutach, w ruchach, w rytmach – tej zbiorowości nic już nie skleci, ni wódka, ni taniec. Westernowy „kazaczok” to pomysł na opowiedzenie powojennych losów, aktorzy zatracają się w nim do wyczerpania, ale każdy osobno. Gdy w finale Rachelka zawodzi pieśń, Abram wymienia nie swych potomków (znak odrodzenia rodu i narodu), ale litanie ofiar najrozmaitszych reżimów, męczenników wolności. Serbska reżyserka potraktowała tekst Słobodzianka jako *memento mori* dla wszystkich nacji.

## 10.

Aktorzy w Oslo są w różnym wieku, większość w średnim, nie ma tożsamości między wiekiem postaci i wiekiem aktora. Nie ma też charakteryzowania przez kostium – wszystkie utrzymane są w tonacji od bieli, przez popielaty, do czerni. Mężczyźni mają nieco gawroszowski fason, kobiety są pozbawione wdzięku przez spódnice do połowy łydki i źle skrojone żakiety.

W Wilnie szkolna gromadka została obsadzona przez młodych aktorów, ubranych w mundurki: plisowane szare spódnice, szare spodnie, białe koszule, szare kamizelki. Ale ma ona towarzystwo nie tylko w orkiestrze dętej, od początku

do końca na scenie jest czwórka starych aktorów – to ci, którzy żyli najdłużej, opowiadacze historii: Heniek, Zocha, Rachelka/Marianka i Władek. Tylko Abram jest wciąż grany przez jednego aktora. Ich obecność przez większą część spektaklu jest mało eksponowana, zazwyczaj siedzą w fotelach, przysłuchując się i obserwując zdarzenia, czasem reagują, ale nie na zasadzie interwencji, przeciwnie, biorą w nich udział – w zgodzie z historią. Do nich należy finał; na mundurki zakładają kostiumy charakteryzujące postać. Do gry wprowadzają ich młodzi aktorzy – odpowiedniki granej postaci. Opowiadają to, co działo się po śmierci synów Menachema i Zygmunta i ich samych, gdy sprawiedliwość zaczęła dochodzić do głosu.

W szwedzkim przedstawieniu aktorzy noszą ciemne spodnie i białe koszule, ale ich strój nie nosi cech mundurka szkolnego. Wiek aktora nie ma znaczenia dla granej przez niego postaci, nawet płeć nie zawsze zgadza się z kreowanym bohaterem. To współcześni ludzie, poza narodami, religiami – są po to, żeby opowiedzieć pewną historię, niekoniecznie własną. Osąd zostaje przerzucony na widownię.

We wszystkich tych przedstawieniach, w zgodzie z sugestią autora, aktorzy nie schodzą ze sceny wraz ze śmiercią postaci. Zmarli zostają na scenie, w różny sposób biorą udział w działaniach lub są ich niemymi świadkami. Niczym dybuki towarzyszą żywym, ich przerwane linie życia domagają się dopowiedzenia, dokonuje się to w losie pokolenia, w życiorysie zbiorowego bohatera. Każde z przedstawień proponuje przeważnie inne, niż w oryginale, piosenki i wierszyki, czasem odnoszą się one do lokalnej tradycji, a czasem wzięte są z zupełnie innego porządku, jak amerykańskie szlagiery w Wilnie czy występowany *ragtime* w Helsingborgu.

## 11.

Dwie premiery zostały zrealizowane przez sceny narodowe (Litwa, Norwegia), jedna przez teatr miejski, znaczący w skali Szwecji. Realizacja każdej z nich została powierzona cudzoziemcowi: w Oslo – Litwinowi, w Helsingborgu – Serbce, w Wilnie – artystce urodzonej w Moskwie, wychowanej w Rosji i na Łotwie, kształconej w USA, mieszkającej teraz na Litwie. Może to przypadek, ale może chodziło o to, by temat ujęło zewnętrzne oko, dodając do kontekstu polskiego i kraju wystawienia także doświadczenia swojej historii. Podobnie przypadkiem może być wiek reżyserów: wszyscy są po czterdziestce. Ross i Suša są rówieśnikami, Koršunovas jest starszy o cztery lata. Należą więc do generacji, która zdążyła już historii doświadczyć na własnej skórze, a ich dorobek zaświadcza, że nie interesuje ich publicystyka w teatrze.

Nationalteatret zaprasza przed przedstawieniem (nie każdym) na wykład specjalisty. Ten, na którym byłam, zgromadził w teatralnej kawiarence spore grono osób w różnym wieku. Autor tekstu w programie, Knut Andreas Grimstad, wykładowca uniwersytecki, polonista, opowiedział o genezie sztuki i o jej autorze. Program teatralny i bezpłatne wydawnictwa teatru szeroko informują o kontekście historycznym, o dramacie i przedstawieniu. Publiczność wypełniająca

widownię oglądała spektakl w dużym skupieniu, a na koniec zgłowała aktorom *standing ovation*.

Spektakl wileński prezentowany w Teatrze Narodowym w Warszawie 8 grudnia zeszłego roku nie wypełnił widowni. Część publiczności opuściła teatr w przerwie. Ci, którzy zostali i wytrzymali techniczne problemy z napisami, nagrodzili artystów owacją na stojąco, wywołując na scenę autora. Myślę, że Tadeusz Słobodzianek był wzruszony. Wnioskując z nagrania, ten sam spektakl wzbudza śmiech i oklaski wileńskiej publiczności oraz długą owację na końcu. Rejestracja spektaklu szwedzkiego ujawnia podobnie żywe reakcje widzów.

## 12.

Trudno występować w imieniu publiczności norweskiej, litewskiej czy szwedzkiej i oceniać z ich punktu widzenia przedstawienia albo bez przyzwoitej znajomości historii tych krajów wdawać się w ocenę lokalnych kontekstów.

Norwescy recenzenci piszą, że „widz opuszcza teatr wstrząśnięty, wyczerpany, z pytaniami, na które trudno odpowiedzieć. Co samemu by się zrobiło w takiej sytuacji? [...] To musi być najważniejszy spektakl teatralny od dłuższego czasu, spektakl, którego wszyscy powinni doświadczyć, mimo że sprawa potworny ból” (Rütter, 2015). Zadają pytania nie tyle o kontekst polski, ile generalne: „Jak powstaje taka nienawiść? *Nasza klasa* jednocześnie daje i nie daje odpowiedzi na to pytanie. Religia, źle rozumiany patriotyzm, teorie spiskowe – i wszystko naraz. [...] A co robiła Ameryka? Co robiłeś ty? Co robiliście my? *Nasza klasa* przedstawia ich jako ludzi pasywnie uczestniczących i przyglądających się przemocy i zbrodni.

Obojętnych. Niezbite fakty związane z tym konkretnym przypadkiem można też odnieść do rzeczywistości w ogóle – doszło do tego kiedyś, dochodzi do tego i dziś” (Levin, 2015).

„Zderzenie minionego czasu z obecną rzeczywistością europejską” dostrzega Mode Steinkjer, podkreślając, że „Oskaras Koršunovas dopuszcza do głosu przemilczenie. [...] Zagłada Żydów podczas II wojny światowej, mająca miejsce tak w Polsce, jak i w pozostałej części Europy, była zbrodnią, której ani nie możemy, ani nie chcemy puścić w niepamięć. Z biegiem czasu napływające historie, wyznania i zwierzenia dały większy i bardziej urozmaicony obraz zła tkwiącego w tych zbrodniach, dotyczy to też naszego kraju, Norwegów, którzy swoimi czynami często wspierali okupantów”. Steinkjer podkreśla zasługi reżysera, który „wprowadza widza w odrętwienie. Przede wszystkim dlatego, że wskazuje na coś, przed czym nie można się uchronić – że nawet te najgorsze zdarzenia rodzą się w tej samej codzienności, w której później blakną poświęcone im wspomnienia. I dlatego to nieustannie wraca przy okazji wszystkich wojen, w Rwandzie, w Kosowie i w Syrii. [...] *Nasza klasa* stanowi przede wszystkim aktualny komentarz do fali prawicowego ekstremizmu i antysemityzmu zalewającej współczesną Europę, w szczególności były blok wschodni. Sztuka ta staje się zatrważającym komentarzem do strumienia uchodźców, do całych narodów więzionych w strefach wojny z powodu wiary i przekonań, a także do nienawiści i lęku przed innością. Te wszystkie czynniki razem wzięte formułują niepokojącą odpowiedź na pytanie, które sztuka między wierszami zadaje – czy to może wydarzyć się raz jeszcze?” (Steinkjer, 2015).





Doniesienia agencyjne przypominają, że premiera odbyła się w roku, w którym mija siedemdziesiąt lat od wyzwolenia, i głoszą, że to „opowieść o nas samych”. Jeden z krytyków wprost zaczepia czytelników: „Wszak właśnie teraz, w spokojnej Norwegii, jesteśmy świadkami tego, jak dziesiątki tysięcy ludzi zmierzają w stronę Europy, zmierzają także i do nas. A niektóre z doświadczeń tych ludzi przypominają wydarzenia ukazane w *Naszej klasie*. Zatem, skoro niebawem przyjdzie nam dawać świadectwo temu, czym jest istota cywilizowanego społeczeństwa, może warto wybrać się zawczasu do teatru, żeby się czegoś nauczyć” (Selas, 2015).

O szwedzkim przedstawieniu recenzent pisze, że reżyserka szuka w dramacie konfliktów, dlatego czasem uciekają jej niuanse. „W interpretacji Anji Suży nie ma żadnych wątpliwości: historia Polski – i Europy? – to walka między niedającymi się pogodzić przekonaniami, jak: nacjonalizm *versus* etniczna i kulturalna różnorodność albo: totalitaryzm *versus* indywidualna wolność” (Benér, 2015).

Z pewnością na Litwie temat żydowski nie został „przerobiony” w stopniu takim, jak w Polsce. Yana Ross odniosła się do niego w sposób o wiele subtelniejszy niż Krystian Lupa w *Placu Bohaterów* Thomasa Bernharda na tej samej scenie, który w scenografii wykorzystał fotografie Wilna. Takiej ilustracyjności nie ma w *Naszej klasie*. Mimo błuźnierczego stosunku do struktury dramatu i zapisanego w nim projektu teatru, reżyserka stanęła po stronie antybłuźnierczego upamiętniania. Gdy Abram wymienia wszystkich swoich potomków, gra trąbka, jak do apelu wstają po kolei siedzący w fotelach pozostali aktorzy. Po raz pierwszy w tym spektaklu staje przed nami klasa – w finale. Obraz zbiorowości na wyciemnionej scenie odczytuję jako znak wspólnoty, która została w pamięci, winni i ofiary milczą, pozostawiając widzów z tym mrokiem, stając się świadkami naszych reakcji.

### 13.

Tłumaczenia zagranicznych recenzji zazwyczaj rażą egzaltowanym stylem. Ten ton w Norwegii, kraju uchodzącym w Europie za oazę spokoju i tolerancji, jest być może w jakimś stopniu uzasadniony sprawą sprzed pięciu lat – Andersa Breivika. Do norweskich recenzji dostęp jest ułatwiony, jest ich niewspółmiernie dużo w stosunku do litewskich czy szwedzkich. Trudno więc kusić się o porównania i kategoryczne sądy. Wyraźnie widać, że dramat jest uniwersalizowany i że łatwiej o to w kraju, na terenie którego nie zderzyły się dwa totalitaryzmy. Zagadnięty przeze mnie mailowo o to Grimstad napisał: „Jednak wiedza o około pięćdziesięciu tysiącach kolaborantów, a także o ogólnym milczeniu (do niedawna), o znacznej liczbie bystanderów i spekulantów norweskich, oznaczają, że widownia w wielkiej mierze może utożsamiać się z działaniami/dylematami bohaterów”. A dramat „Raczej wypełnia tematyczną lukę w teatrze norweskim”. Ross stara się kontrapunktować zachowania Żydów i Polaków wobec siebie, przynajmniej do pewnego momentu je bilansować. Przywołane inscenizacje nie traktują „sprawy Jedwabnego” jako przypowieści o odległych czasach

w odległym zakątku świata. Polska historia nie służy poprawieniu sobie samopoczucia, reżyserzy starają się wydobyć z niej nie tyle indywidualne emocje, ile mechanizmy zachowań społecznych, i to nie po to tylko, żeby rewidować historię własnego kraju, ale żeby być czujnym na to, co się dzieje tu i teraz, zastanowić się nad swoimi reakcjami.

Koršunovas, obywatel doświadczonego przez ideologię kraju, podkreśla jej rolę w życiu społeczeństwa. Najświeższym dowodem są dla niego wydarzenia na Ukrainie i rozkwit fundamentalistycznych -izmów na świecie. W programie teatralnym przytaczana jest jego wypowiedź o pamięci historycznej: że trzeba nieustająco przypominać traumatyczne zdarzenia z przeszłości, by być czujnym na to, jak rodzi się zemsta i jak się sankcjonuje, jak staje się oznaką patriotyzmu i bohaterstwa. Od Grimstada dowiaduję się, że wystawienie *Naszej klasy* było pomysłem repertuarowym reżysera, nie było norweskiego tłumaczenia dramatu, zamówił je Teatr Narodowy.

Właśnie wtedy, gdy oglądałam *Naszą klasę* w Oslo, Polacy spalili kukłę Żyda na wrocławskim rynku, pod ratuszem, przy okazji protestu przeciwko sprowadzaniu uchodźców do Polski... Dziś Skandynawia rewiduje programową otwartość na Innego.

### 14.

Dramat Tadeusza Słobodzianka dobrze się wpisuje w teraźniejszość, bez publicystyki. Spuszczony z autorskiej smyczy, spełnia się także jako materiał na ciekawy teatr. Na razie za granicą. ■

<sup>1</sup> [http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2425:nasza-klasa-w-helsingborgu&catid=81&Itemid=335](http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=2425:nasza-klasa-w-helsingborgu&catid=81&Itemid=335).

### Bibliografia

- Benér, Theresa, „*Nasza klasa*” ciężka od konfliktów, „Svenska Dagbladet”, online: portal e-teatr, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214456.html>, dostęp 16 XII 2015.
- [http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2425:nasza-klasa-w-helsingborgu&catid=81&Itemid=335](http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=2425:nasza-klasa-w-helsingborgu&catid=81&Itemid=335).
- Kaczmarek, Jacek, *Nasza klasa*, <http://www.kaczmarek.art.pl/tworczosc/wiersze/nasza-klasa/>.
- Kolankiewicz, Leszek, *Dziady. Teatr święta zmarłych, słowo/ obraz terytoria*, Gdańsk 1999.
- Levin, Mona, *Wina bez pokuty*, „Dagsavisen”, online: portal e-teatr, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/208985.html>, dostęp 23 IX 2015.
- Mickiewicz, Adam, *Wykład XVI*, [w:] tenże, *Literatura słowiańska*, kurs III, t. XI, *Dzieła*, SW Czytelnik, Warszawa 1953.
- Rütter, Fredrik, *Jedyny taki wieczór teatralny*, „Tonsbergs Blad”, online: portal e-teatr, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/210310.html>, dostęp 12 X 2015.
- Selas, Jon, *Na wieczorze w piekle*, „VG”, online: portal e-teatr, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/209447.html>, dostęp 29 IX 2015.
- Steinkjer, Mode, *Ważny, bolesny i mistrzowski*, „Klassekampen”, online: portal e-teatr, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/209220.html>, dostęp 25 IX 2015.